

Hübscher, Sarah; Neuendank, Elvira

## **Learning from Warburg. Der Bilderatlas als Erkenntnis-, Darstellungs- und Vermittlungsinstrument**

*Zeitschrift für Pädagogik 64 (2018) 3, S. 307-324*



Quellenangabe/ Reference:

Hübscher, Sarah; Neuendank, Elvira: Learning from Warburg. Der Bilderatlas als Erkenntnis-, Darstellungs- und Vermittlungsinstrument - In: Zeitschrift für Pädagogik 64 (2018) 3, S. 307-324 - URN: urn:nbn:de:0111-pedocs-218231 - DOI: 10.25656/01:21823

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-pedocs-218231>

<https://doi.org/10.25656/01:21823>

in Kooperation mit / in cooperation with:

# **BELTZ JUVENTA**

<http://www.juventa.de>

### **Nutzungsbedingungen**

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

### **Terms of use**

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document.

This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

### **Kontakt / Contact:**

**peDOCS**  
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation  
Informationszentrum (IZ) Bildung  
E-Mail: [pedocs@dipt.de](mailto:pedocs@dipt.de)  
Internet: [www.pedocs.de](http://www.pedocs.de)

# ZEITSCHRIFT FÜR PÄDAGOGIK

Heft 3

Mai/Juni 2018

■ *Thementeil*

---

## **Visuelle Kultur und Bildung**

■ *Allgemeiner Teil*

---

Sexualpädagogik der Vielfalt: Ein Überblick  
über empirische Befunde

Essay: Causality, Technology and Instruction

## Inhaltsverzeichnis

### *Thementeil: Visuelle Kultur und Bildung*

*Johannes Bilstein/Ulrike Mietzner*

Visuelle Kultur und Bildung. Einleitung in den Themenschwerpunkt ..... 283

*Ulrike Pilarczyk/Heike Kanter*

The Wasted Youth. Bilder von Jugend/lichkeit im 21. Jahrhundert ..... 290

*Sarah Hübscher/Elvira Neuendank*

Learning from Warburg. Der Bilderatlas als Erkenntnis-, Darstellungs-  
und Vermittlungsinstrument ..... 307

*Kerstin te Heesen*

Die Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.  
Über das Wechselspiel von künstlerischer Darstellung,  
soziokultureller Wahrnehmung und erziehungswissenschaftlicher Reflexion  
im Bild von Familie am Ende des 18. Jahrhunderts ..... 325

Abbildungen zum Thementeil ..... 342

*Hermann Mitterhofer*

Dem Auge erzählt. Eine visuelle Diskursanalyse am Beispiel  
zweier Pressebilder und eines Graffito ..... 359

*Deutscher Bildungsserver*

Linktipps zum Thema „Visuelle Kultur und Bildung“ ..... 374

## *Allgemeiner Teil*

*Andreas Gegenfurtner/Markus Gebhardt*

Sexualpädagogik der Vielfalt: Ein Überblick über empirische Befunde .....	379
---	-----

## *Essay*

*John Bednarz*

Causality, Technology and Instruction .....	394
---	-----

## *Besprechung*

*Christian Brüggemann*

Olk, Thomas/Schmachtel, Stefanie (Hrsg.) (2017), Educational Governance in kommunalen Bildungslandschaften .....	411
---	-----

## *Dokumentation*

Pädagogische Neuerscheinungen .....	415
-------------------------------------	-----

Impressum .....	U3
-----------------	----

## Table of Contents

### *Topic: Visual Culture and Education*

*Johannes Bilstein/Ulrike Mietzner*

Visual Culture and Education. An introduction ..... 283

*Ulrike Pilarczyk/Heike Kanter*

The Wasted Youth. Pictures of youth/fullness in the 21st century ..... 290

*Sarah Hübscher/Elvira Neuendank*

Learning from Warburg. The 'Atlas-Mnemosyne' as a scientific,  
descriptive and educational tool ..... 307

*Kerstin te Heesen*

Art Does not Reproduce the Visible, but Visualizes.  
Tracing pedagogical ideas and socio-cultural perceptions  
in the depiction of family at the end of the 18th century ..... 325

*Hermann Mitterhofer*

Told to the Eye. A visual discourse analysis on the basis  
of two photographs and one graffito ..... 359

*Deutscher Bildungsserver*

Online resources on "Visual Culture and Education" ..... 374

### *Article*

*Andreas Gegenfurtner/Markus Gebhardt*

Inclusive Sex Education: A review of empirical outcomes ..... 379

### *Essay*

*John Bednarz*

Causality, Technology and Instruction ..... 394

Book Review .....	411
New Books .....	415
Impressum .....	U3

Sarah Hübscher/Elvira Neuendank

# Learning from Warburg

*Der Bilderatlas als Erkenntnis-, Darstellungs- und Vermittlungsinstrument*

**Zusammenfassung:** Aby Warburgs langjähriges Forschungsprojekt „Atlas-Mnemosyne“ begründete in der Kunstgeschichte bzw. in den Kulturwissenschaften einen neuen Bildumgang, der das Bild als Quelle im Kontext vielfältigster kultureller Produkte verhandelt und damit aus heutiger Sicht die Grenzen zwischen Kunst und Alltag aufhebt. Es sind Symbole, visuelle Formen und kulturelle Spuren, denen er nachgeht, um so Teile des europäischen Bildgedächtnisses zu interpretieren. Seine Grundannahmen über Bilder und sein interpretatives Vorgehen sind an seinem „Atlas-Mnemosyne“ ablesbar. Besonderes Potenzial hat ein Atlas im Sinne Warburgs für die Generierung von Wissen bei der Auseinandersetzung mit Bildern und visuellen Zeugnissen einer Kultur. Zugleich kann er zur Sichtbarmachung, Vermittlung und kommunikativen Aushandlung der gewonnenen Erkenntnisse dienen. Denkbewegungen werden visuell im Nebeneinander nachvollziehbar, zudem offenbart der nonlinear lesbare Atlas kulturelle Erinnerungsspuren und macht deutlich, dass sich Kulturen in steter Auseinandersetzung mit den Symbolen ihrer Vergangenheit und Gegenwart befinden. Der Artikel diskutiert die Grundannahmen eines komparativen Ansatzes der Bildinterpretation und verhandelt die Chancen und Potenziale des Warburgschen Bildumgangs für die Darstellung und Vermittlung von wissenschaftlichen Erkenntnissen exemplarisch an einem museumspädagogischen Projekt.

**Schlagnworte:** Atlas, Warburg, Bildung, Museum, Kunst

## 1. Einleitung

„What do pictures want?“ – Diese Frage stellt der Literatur- und Kunstwissenschaftler William J. T. Mitchell (2008, S. 46), als er in den 1990er Jahren den „pictorial turn“ ausruft (vgl. Schulz, 2009). Die Frage ist jedoch ebenso umgekehrt zu stellen: Was wollen wir von Bildern? Die gesellschaftliche Hinwendung zum Bild birgt neue Herausforderungen in sich: Mit der Tatsache, dass Bilder Informationen auf eine zumeist unmittelbare Weise vermitteln, muss ein sinnvoller Umgang gefunden werden (vgl. Sachs-Hombach & Schirra, 1999). „Ohne kontextuelle Einordnung bleiben Bilder [...] in aller Regel vieldeutig. Bei der Bildkommunikation steht einer hohen semantischen Fülle eine mangelnde Decodierungsfähigkeit des Publikums gegenüber“ (Knieper, 2003, S. 193). Folglich gewinnt die Auseinandersetzung mit visueller Literalität zunehmend an Bedeutung.

Hierzu bietet das Arbeiten an Bildatlanten im Sinne Aby Warburgs die Möglichkeit ganze Bilder oder Motive, Topoi sowie visuell greifbare Formulierungen verhandelbar zu machen – sie im Nachspüren, Ansammeln, Anordnen und im Ins-Verhältnis-Setzen zu erschließen. Durch eine vergleichende Analyse können Aussagen über Bilder, ihr

Vorkommen, ihre Bedeutung und ihre Funktion differenzierter und transparenter erarbeitet werden, als es in der Einzelbildanalyse möglich wäre. Im Kontext sozialwissenschaftlicher Forschung lässt sich der Bilderatlas auf zwei Ebenen diskutieren: Er kann zur Schaffung pädagogischer Settings, beispielsweise als vermittelndes Element im Kunstmuseum, ebenso dienen wie auch als wissenschaftliches Instrument zur Analyse von Themen der Sozialisation-, Erziehungs- und Bildungswirklichkeit, die sich in tradierte visuelle Codes medienübergreifend eingeschrieben haben. Für beide Perspektiven ist es relevant die Entstehung von Bildbedeutungen im gesamtgesellschaftlichen Kontext zu erfassen. Im Prozess der Akkulturation Einzelner und gesellschaftlicher Gruppen wird an bestehende kulturelle (Bild-)Traditionen angeknüpft, um an der Gemeinschaft und ihren kommunikativen Diskursen Anschluss zu finden und teilzunehmen. Diese lebenslangen Aushandlungsprozesse bewegen sich dabei beständig zwischen bestehenden und neu aufkommenden Formen, Bildern, Riten etc. – zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen einem bewussten Anknüpfen an Vorhandenem und Neuschöpfungen. Denn der individuelle und gesellschaftliche Bildungsgang ist anachronistisch: er lässt uns vorgreifen und zurückblicken, zudem birgt er die Gefahr der Verklärung des Bildursprungs, der Bildsprache oder des Bildinhaltes. Für genau diese mäandernden Bewegungen mit all ihren Bedeutungsverschiebungen hat Warburg das Verfahren des Bildatlas entwickelt.

## 2. Atlas

In der antiken Mythologie begegnet uns der Titanensohn Atlas, der als Strafe für die Beteiligung an einem Krieg gegen die olympischen Götter das Himmelsgewölbe auf den Schultern tragen muss. In zahlreichen Kunstwerken und in der Architektur werden Atlasdarstellungen als riesenhafte Männergestalten typisiert. Die allgemein geläufige Assoziation des Begriffes beschränkt sich heute jedoch auf den Atlas als Landkartensammlung.<sup>1</sup> Der Begriff Atlas ist eine Projektionsfläche: Er wird zum Sinnbild für ein das Gesamte und das Universelle erfassende und vereinende Medium. In den 1920er Jahren wird der Begriff von dem Kunsthistoriker und Kulturwissenschaftler Aby Warburg<sup>2</sup> aufgegriffen. Sein Atlas Mnemosyne wird für Warburg sowohl zur Methode als auch zum

- 
- 1 Der Begriff Atlas geht zurück auf den Geographen und Mathematiker Gerhard Kremer – besser bekannt als Mercator. Sein 1594 veröffentlichtes Hauptwerk – eine Beschreibung der Welt – trug den Titel *Atlas sive cosmographicae meditationes de fabrica mundi et fabricati figura*. Als das Werk 1637 in London erschien, zeigte das Titelblatt Allegorien der Erdteile Afrika, Amerika, Asien und Europa sowie den Titanensohn mit seiner Last im Zentrum.
  - 2 1866 in Hamburg geboren; Studium der Kunstgeschichte, Geschichte und Archäologie in Bonn, München und Straßburg; 1891 Promotion in Straßburg (Thema der Dissertation: „Sandro Botticellis ‚Geburt der Venus‘ und ‚Frühling‘. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance“); 1925–1929 Arbeit am Mnemosyne-Atlas; 1929 gestorben.



Medium seiner Forschung und stellt damit in der Kunstgeschichte des beginnenden 20. Jahrhunderts eine Zäsur dar. Der gleichberechtigte Umgang mit Kunstbildern, Alltagsbildern und Texten in einem vereinigenden Medium – der Atlastafel – schließt nicht nur die Jahrhunderte alte Kluft zwischen Text und Bild, sondern verfüllt ebenfalls die Lücke zwischen Kunst- und Alltagsbildern: Warburg folgt damit nicht der Moderne, „er agiert als ein Element dieser Strömung, und zwar auf einem Terrain, auf dem die Etikette seinerzeit geradezu kategorisch verlangt, sich ausschließlich mit toten Dingen und Künstlern zu befassen“ (Forschungsgruppe Mnemosyne und 8. Salon, 2016, zu Tafel 77). Seine Aktualität und sein Vorgehen werden zunächst von der Zeitgenossenschaft verkannt. Warburgs Atlastafeln vereinen die Offenheit und das Potenzial der Bilder mit der linearen Argumentationsstruktur der Schriftlichkeit. Dies erlaubt den Betrachter\*innen sich an assoziativen Prozessen zu beteiligen und auf ein „Wechselspiel zwischen wissenschaftlichem Deutungsangebot im Text und eigenständiger Erfassung der Bilder“ (Welzel, 2004, S. 37) einzugehen. Damit wird Warburg zum Vorreiter einer wissenschaftlichen Forschungsposition, die wegen ihrer Komplexität und ihrer Angemessenheit gegenüber den Anforderungen der neuen Bildmedien heute aktueller denn je ist. Dennoch gilt es die Antwort auf die Frage „Lieber Aby Warburg, warum nur sind Sie so in Mode gekommen?“ des Kulturwissenschaftlers und Kunsthistorikers Wolfgang Ulrich (2013) zu erläutern und im Kontext pädagogischer Settings und sozialwissenschaftlicher Forschung näher zu betrachten.

### 3. Fragment gebliebenes Unterfangen

Wer sich heute dem Bildatlas Mnemosyne nähert, steht unweigerlich vor einem Problem: Warburg konnte dieses aufwendige Vorhaben – seine bisherigen Forschungen in einem groß angelegten Projekt zusammenzuführen – nicht zu Ende bringen. Mit-ten in der Arbeit am Bildatlas ist er am 26. Oktober 1929 gestorben. Er hinterließ ein fragmentarisches Ideengerüst, das in diesem Zustand von ihm nicht veröffentlicht worden wäre. „Wie er überliefert ist, stellt der legendäre Bildatlas ein Bildlabor, ein dokumentarisches Arbeitsstadium, noch lange aber kein fertiges, abgeschlossenes Werk dar“ (Warnke, 2000, S. VII).

Es ist bekannt, dass Warburg für den Bildatlas eine Publikation in drei Bänden vorgesehen hatte: Geplant war ein Bildband, der zusammen mit zwei begleitenden Textbänden (Bd. I: Tafelerklärungen und Dokumente, Bd. II: Theoretische Auseinandersetzung mit den Themen) erscheinen sollte (Trebbi, Weigel & Ladwig, 2010, S. 644). Daraus geht hervor, dass für Warburg die Bildtafeln nicht ohne Text funktionieren sollten; vielmehr wären seine Bildtableaus im Zusammenhang mit den verschiedenen Texten zu erschließen (van Huisstede, 1995, S. 155). Auch wenn für Warburg Bilder in seiner Forschung privilegiertes Anschauungsmaterial waren und er ihnen eine herausragende Bedeutung als Argumente zuwies, hätten seine Bildzusammenstellungen ihren Sinn erst durch erläuternde Texte erhalten: Zum Bild gehörte das Wort, damit das visuelle Argument wirksam wurde. Warburgs Bildmontagen dürfen nicht – einem Kunst-

werk gleich – einer rein formalästhetischen Rezeption unterzogen werden, damit würde ihre Wirksamkeit jegliche Kraft einbüßen.<sup>3</sup>

Der heute vorliegende Torso dieses aufwendigen Projektes besteht aus: (1.) drei Fotoserien der Bildtafeln aus den Jahren 1928–29 als 18 × 24 cm große Abzüge; (2.) einer Einleitung Warburgs in einer vermutlich nicht endgültigen Druckfassung; (3.) einer Materialansammlung zum Atlas, d. h. kommentierende und erklärende Notizen, Briefe und Tagebucheinträge erstellt von Warburg und anderen Personen seines Umfelds (van Huisstede, 1995, S. 132). Im Vergleich zu Warburgs Absichten können die verbliebenen Hinterlassenschaften nur einen Bruchteil der ursprünglichen Idee wiedergeben. Es ist nicht zu rekonstruieren, welche Form der Bildatlas Mnemosyne bei seiner Fertigstellung durch Warburg angenommen hätte.

#### 4. Reproduktionen

Die Entstehung des Bildatlas Mnemosyne wäre ohne die Technik der fotografischen Reproduktion nicht möglich gewesen. Sie schaffte es, verschiedene Kunstwerke und visuelle Zeugnisse zusammenzubringen. Orts- und zeitungebunden sind hier Bilder verschiedener Provenienzen und Medien vereint: Skulpturen, Teppiche, Fresken, Münzen, Werbeillustrationen, Buchseiten, Reliefs, Gebrauchsgegenstände, Druckgraphiken, Gemälde, Zeichnungen, Briefmarken, Karten, Zeitungsausschnitte, Fotografien, Architektur und vieles mehr. Die Folgen der fotografischen Reproduktion, die Benjamin als „die Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura“ (Benjamin, 1974, S. 479) auffasste, waren für Warburg Mittel zum Zweck; ging es ihm bei seinen Untersuchungen nicht um den ästhetischen Wert des Originals – um die materielle Ausstrahlung eines Kunstwerks –, sondern um die Analyse des Dargestellten. „Warburg huldigt nicht dem Fetisch des Unikats und seiner Einmaligkeit. Indes setzt sein Verzicht auf das Original konsequent den Dialog fort, den die Künstler selbst begannen, als sie sich ihre Vorbilder nach Reproduktionsstichen aneigneten“ (Hofmann, 1995, S. 172–173). Mit der fotografischen Reduktion ist es Warburg möglich, Bilder zueinander in Beziehung zu setzen. Das Abgebildete ist auf einen schnell erfassbaren Zeichenbestand reduziert und die Elemente, die von Werk zu Werk weiterleben, werden hervorgehoben. Die sonst vielleicht disparaten visuellen Zeugnisse erscheinen hier als Teile eines Ganzen: einer Erinnerungsspur über die Jahrhunderte.

3 Gut nachvollziehbar ist die konstruktive Verbindung zwischen Bildern und Texten an der von Warburg konzipierten Ausstellung „Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde im Hamburger Planetarium“. In rekonstruierter Form war sie der Öffentlichkeit 1987 als Ausstellung zugänglich. Im Zuge dessen erfolgte auch eine wissenschaftliche Publikation, die Warburgs Forschungsstand und die aktuelle Reflexion dieser vereint (vgl. Fleckner, Galitz, Naber & Nöldeke, 1993).

## 5. Mnemosyne

Einer Proklamation gleich, steht in großen griechischen Lettern der Schriftzug ΜΝΗΜΟΣΥΝΗ (Mnemosyne) über dem einstigen Eingang zur Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg (KBW) in Hamburg. Der griechischen Mythologie nach war Mnemosyne die Göttin der Erinnerung und Mutter der drei bzw. neun Musen. Damit vereinen sich in diesem Begriff zwei für Warburg wichtige Aspekte seiner Forschung – Antike und Gedächtnis.

Zeit seines Lebens suchte Warburg nach den Spuren der Antike, die sich in das europäische Bildergedächtnis eingeprägt hatten. Er betrieb Erinnerungsarbeit entlang der Wanderwege bestimmter Ausdrucksenergien und ihrer visuellen Ausprägungen. Besonders bei der Arbeit am Mnemosyne-Atlas vertieft Warburg seine Theorie zum sozialen Gedächtnis. Dazu führt er seine Überlegungen zum bewegten Beiwerk bzw. zur Pathosformel fort: Als Engramme bezeichnet er – in der Einleitung zum Bildatlas Mnemosyne – Ausdrucksgebärden, die mit einer latent gespeicherten Energie aufgeladen sind. Die eingeprägten Erinnerungen an bestimmte Ausdrucksformen wurden „dem Gedächtnis [...] in solcher Intensität eingehämmert, dass diese Engramme leidenschaftlicher Erfahrung als gedächtnisbewahrtes Erbgut überleben und vorbildlich den Umriss bestimmen, den die Künstlerhand schafft“ (Treble et al., 2010, S. 631). Mit den Engrammen wird „die ganze Skala des Ergriffenseins gebärdensprachlich umspannt, von der hilflosen Versunkenheit bis zum mörderischen Menschenfrass“ (Treble et al., 2010, S. 630). Doch auf welche Weise wurden diese engrammatischen Bilder seit der Antike über die Zeiten hinweg gespeichert? Wie konnten sie bis ins 20. Jahrhundert überleben? Besonders da Warburgs These zufolge die antiken Ausdrucksformen im Mittelalter nicht zum Vorschein kamen und Teile davon erst zur Zeit der Renaissance wiederkehrten. Eindeutige Antworten hierzu gehen aus Warburgs Texten und Notizen nicht hervor. Sein induktives Vorgehen, bei dem er auf Definitionen verzichtet und anhand von Einzelbeispielen Sachverhalte erschließt, verbunden mit seinem speziellen Schreibstil, erschweren es heutigen Rezipient\*innen konkrete Schlüsse zu ziehen. Sind folgende Phrasen im übertragenen oder wörtlichen Sinn zu verstehen?: „gedächtnismäßig aufbewahrten Ausdruckswerte“; „als gedächtnisbewahrtes Erbgut überleben“; „triebhafter Verflochtenheit des menschlichen Geistes“; „Erbmasse phobischer Engramme“ (Treble et al., 2010, S. 629–631). Entwickelte Warburg sein Konzept des sozialen Gedächtnisses als eine Form des kollektiven Unbewussten oder ist das Gedächtnismodell allein als Gleichnis für eine konkrete materielle Bildüberlieferung zu verstehen? Die Antwort darauf ist unter Forscher\*innen umstritten (Gombrich, 1995, S. 70–71; Warnke, 1980, S. 130–133; Kany, 1987, S. 176). Mit Blick auf die zeitgleichen Vorstellungen, die die verschiedenen Wissenschaftstheorien zu Beginn des 20. Jahrhunderts bestimmten, können Warburgs Gedanken besser verortet werden, auch wenn es letztlich unklar bleibt, mit welcher Lesart seine Ausführungen am ehesten zu fassen sind. „Der Gedanke, dass vergangene Denk- und Lebensformen bzw. Bewusstseinshaltungen in den Tiefenschichten einer Kultur erhalten bleiben und eine Revitalisierung erfahren können, ist im 19. Jahrhundert weit verbreitet“ (Rösch, 2010, S. 29). Unter anderem gingen die Vertreter der



Psychologie und Evolutionstheorie der Frage nach, wie bestimmte Merkmale von Generation zu Generation weitergegeben werden.

Über die Jahre haben Warburg und seine Mitarbeiter\*innen bei der Arbeit am Atlasprojekt rund 2000 Abbildungen angesammelt (Warnke, 2000, S. VIII). So entstand ein umfangreicher Fundus von Zeugnissen der europäischen Bildgeschichte, mit dem die Zeitspanne von der Antike über die Renaissance bis in die Gegenwart Warburgs zu Beginn des 20. Jahrhunderts umspannt wurde. Auf diesen Korpus konnte dann im dynamischen Entstehungsprozess des Atlas immer wieder zurückgegriffen werden; bis bei der letzten dokumentierten Version im Jahr 1929 dann 971 Abbildungen bzw. Objekte als Reproduktionen auf den 63 Tafeln angeordnet waren (van Huisstede, 1995, S. 151). Bis heute wird mit Warburgs Bildertableaus an Teile unseres kollektiven Bildgedächtnisses erinnert, die unter einer bestimmten Fragestellung länder- und epochenübergreifend zusammengetragen und zueinander in Beziehung gesetzt wurden. Und gerade dieses besondere Verfahren der Zusammenstellung von Bildern macht erst sichtbar, dass bestimmte visuelle Formen fortwährend in verschiedenen Ausführungen und Kontexten Einzug in die Kultur finden. Unsere Kunst, Literatur, unsere Alltagsgegenstände und privaten Zeugnisse sind durchdrungen von fest eingespielten Codierungen mit einer langen Geschichte. Ihnen mit dem Verfahren Warburgs nachzugehen, offenbart kulturelle Erinnerungsspuren und macht nachvollziehbar, dass sich Kulturen in einer steten Auseinandersetzung mit den Symbolen ihrer Vergangenheit und Gegenwart befinden.

## 6. Bildenzyklopädien im Kopf

Schon im Wahrnehmungsprozess greifen wir unbewusst und unmittelbar auf zuvor gemachte Seherfahrungen zurück, um einen Zugang zum Gesehenen zu bekommen (vgl. Bering, 2003). Die Bedeutung von Symbolen, Motiven und diversen Bildformen kann nur erfasst werden, weil in der Kultur bzw. im Prozess der Akkulturation ein visuelles Regelwerk und Bildinventar manifestiert wird und damit ein Wiedererkennen überhaupt möglich ist. Besonders der Umgang mit Vergangenheit wird im Wesentlichen durch Bilder gelenkt. Einige Bilder verlieren selbst über Jahrzehnte nicht an Durchschlagskraft, weil sie einen zentralen Stellenwert in der Erinnerungskultur einer Gemeinschaft einnehmen und tradiert werden. Damit sind Bilder auf mehreren Ebenen für Erinnerungsprozesse des Einzelnen oder der Gemeinschaft von Bedeutung. Eine Gemeinschaft pflegt den Umgang mit bestimmten Symbolen und Ritualen im Umgang mit der Vergangenheit und Gegenwart. Durch „Interaktion, Kommunikation, Medien und Institutionen“ (Erll, 2005, S. 15) erfolgt der Bezug auf bestehende Strukturen, um das Selbstbild und die Interessen einer Gruppe zu stärken. Dabei werden Ähnlichkeit und Kontinuität hervorgehoben, um zu bekunden, dass die Gemeinschaft dieselbe geblieben ist. Auch die Produktion und Rezeption von Bildern erfolgt unter Rückgriff auf etablierte Strukturen. Wir fertigen bestimmte Bilder an, weil wir von derartigen Bildern umgeben sind und wir greifen auf bestimmte Strukturen zurück, weil sie in dieser Form bisher weitergegeben wurden und von den Betrachter\*innen eindeutig entschlüs-

selt werden können. Dieser Wiederholungsprozess geschieht meist implizit und nur in bestimmten Fällen wird ein bewusster Rückgriff vorgenommen. Denn „Bilder tauchen im Gedächtnis vor allem dort auf, wohin keine sprachliche Vereinbarung reicht“ (Assmann, 2009, S. 220). Auch das Verhalten vor der Kamera unterliegt den Erwartungen der Bildproduzent\*innen und -rezipient\*innen. Je nach sozialem Bezugsrahmen haben sich bestimmte Bildstrukturen im kollektiven Gedächtnis verfestigt und führen mit jedem weiteren Bild ein Nachleben.

Der institutionalisierte Umgang mit Kultur regelt den Zugang zum offiziellen Geschichtswissen, materiellen Zeugnissen, Kunstwerken (musikalischer, literarischer oder bildkünstlerischer Art) und habituell ritualisierten Erinnerungspraktiken, über die die Gegenwart in einen Dialog mit der Vergangenheit tritt. Neben der Kanonisierung bestimmter Inhalte, die überliefert und damit stabilisiert werden, erfolgt auch die geregelte Eliminierung über die Instanz institutionalisierter Deutungshoheiten und ausgewiesener Autoritäten einer Kultur.

Doch wie kann die Geschichtsschreibung eine angemessene Form finden? Wie kann sie dem Anspruch und der Forderung, verschiedene Erzählperspektiven gleichzeitig und gleichberechtigt zu erfüllen, nachkommen? Auch hier könnte ein Vorgehen in Anlehnung an Aby Warburgs Atlas ein Ausgangspunkt sein. Die Atlasfläche eröffnet das mögliche Nebeneinander unterschiedlichster Positionen in Text und Bild auf einem Medium. Sie schafft den Zugang zu einer nonlinearen Materialpräsentation.

In einem Spannungsfeld zwischen pädagogisch intentional agierenden Institutionen und informellen gesellschaftlichen Aushandlungsprozessen prägt sich auch das Geschichtsbewusstsein Einzelner aus. Auch dieser Selbst- und Weltbezug wird wesentlich von symbolischen und visuell-ästhetischen Diskursen geformt.

Welche mäandierenden Bewegungen Bilder zurücklegen und wie sie unser Denken über gesellschaftliche Prozesse beeinflussen, lässt sich exemplarisch an dem Œuvre der beiden Künstler Joseph Beuys<sup>4</sup> und Wolf Vostell<sup>5</sup> nachvollziehen. Beide Künstler prägen mit ihrem Nachdenken die kollektive Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte seit den 1960er Jahren und können stellvertretend für die Interessen einer ganzen Generation diskutiert werden. Sie rekurren in ihrer künstlerischen Argumentation auf Bilder und Texte aus dem Alltag, den Medien und der Kunst und schreiben mit ihren Arbeiten bestimmte visuelle Formulierungen fort, überspitzen diese oder produzieren Gegenbilder. In der Rezeption kommt man nicht umhin diese Bezüge nachzuvollziehen, um einen Zugang zu den Arbeiten und den darin impliziten Ideenwelten, Vorstellungen von Gesellschaft und Menschenbildern zu bekommen: Die Analyse ihrer Teilhabe am

4 1921 in Krefeld geboren; Studium der Bildhauerei in Düsseldorf; Künstler, Kunsttheoretiker, Umweltaktivist, Politiker und Professor für Bildhauerei in Düsseldorf, Gründer der Freien Internationalen Universität; 1986 in Düsseldorf gestorben.

5 1932 in Leverkusen geboren; Lithographie-Lehre, dann Studium an der Pariser École nationale supérieure des beaux-arts und der Kunstakademie Düsseldorf; Maler, Bildhauer, multimedialer Fluxus-Künstler, der das Prinzip der Dé-coll/age in seinem Œuvre verankerte; 1998 in Berlin gestorben.

kollektiven Bildergedächtnis wird zum Schlüssel für das Verständnis der Kunst von Beuys und Vostell, ihren Gegenwartsbezügen und Geschichtskonstruktionen.

Mit einem Atlas zu den künstlerischen Positionen beider Künstler werden durch die komparative Aufarbeitung der Kunstwerke, ihrer visuellen Bezüge und Textelemente verschiedenster Provenienz Erkenntnisse über die Kunstwerke generiert. Über die Positionierung dieses Atlas im pädagogischen Setting eines Museums dienen sie auch der Vermittlung. Der Atlas wird so zum Erkenntnis-, Darstellungs- und Vermittlungsmedium.

## 7. Darstellung und Erkenntnis

Aby Warburgs Forschungsinteresse galt bis zuletzt der Vorgeschichte und dem Weiterwirken von Bildern. Genau genommen ging er zwei zusammenhängenden Themenfeldern nach: Neben dem Nachleben der Antike in den Bildern der Renaissance untersuchte er auch das Nachleben antiker Sternsymbolik. „Die Mobilität von Bildern, der Austausch bildlicher Erfahrungen und Informationen über die Zeiten und Räume hinweg bildete ein Grundmotiv Warburgscher Forschungen“ (Warnke, 1980, S. 75). Warburgs Interesse an Bildern gründete in der Ansicht, dass an der Überführung bestimmter Symbole in neue Zusammenhänge unterschiedliche Stufen des Denkens ablesbar werden.

Warburg konnte sein letztes großes wissenschaftliches Projekt, den Bildatlas *Mnemosyne*, nicht zu Ende bringen. Er hatte es als Synthese seiner Forschung angedacht. Die vielen Einzelstudien und seine theoretischen und methodischen Überlegungen wollte er mit diesem Unterfangen zusammenführen. Noch kurz vor seinem überraschenden Tod 1929 schrieb er in einem Brief an Karl Vossler: „Mit Hilfe des selbstlosen Eifers von Frl. Dr. Bing ist es mir gelungen, das Material für einen Bilder-Atlas zusammenzubringen, in dem man an seinen Bilderreihen die Funktion der vorgeprägten antikisierenden Ausdruckswerte bei der Darstellung inneren und äußeren bewegten Lebens ausgebreitet sieht und der zugleich die Grundlage sein soll für die Entwicklung einer neuen Theorie der Funktion des menschlichen Bildgedächtnisses“ (Warburg zitiert nach Naber, 1995, S. 125).

Für die Umsetzung seiner Idee nutzte Warburg zusammen mit seinen Mitarbeiter\*innen 170 × 140 cm große Holzrahmen, die mit schwarzem Stoff bespannt waren. Dieses Medium der Tafel bot die nötige Flexibilität: Auf dem Stoff ließen sich mit Klammern Abbildungen variabel befestigen und jederzeit versetzen. Außerdem konnten die Holzrahmen verschoben, auseinander gebaut und leicht transportiert werden. Damit war der Atlas nicht an einen Ort gebunden und Warburg konnte die Tafeln auf seine Reisen mitnehmen. Bereits seit 1924 arbeitete er mit den Tafeln, um Vorträge und Ausstellungen vorzubereiten (van Huisstede, 1995, S. 150–151). Seine Erfahrungen – Abbildungen unter bestimmten Fragestellungen auszubreiten und zueinander in Beziehung zu setzen – waren vermutlich ein Anstoß für die Idee zum Bildatlas.



## 8. Bildargumente

In seinen bisherigen Untersuchungen pflegte Warburg das Argumentieren mit Bildern. Sie waren nicht nur Mittel zum Zweck, sondern für Warburg relevante Indizien in seiner Beweisführung zum europäischen Bildergedächtnis. Bei der Suche nach den Verwandtschaftsverhältnissen antiker Motive, ihrer Ursprünge und ihrem Weiterwirken über Zeiten hinweg erschloss Warburg einen Komplex an Intertexten, der eine Vielzahl von Bildern verschiedener Provenienzen und Medien erfasste. Nun galt es zur Intensivierung seiner Forschung dieses umfassende Beziehungsnetz zwischen Bildern zu präsentieren. Dazu montierte er, nach Themen geordnet, auf den verschiedenen Tafeln Schwarz-Weiß-Fotografien von Zeugnissen der Hoch- und Gebrauchskultur, aber auch Abbildungen diverser Alltagsgegenstände und Zeitungsausschnitte. Getrieben von der Frage, wie die Wirkung bestimmter Bildelemente über zeitliche und räumliche Distanzen hinweg erhalten bleiben konnte, spürte er für bestimmte Denktraditionen und Motive ihre Anfänge und Überlieferungswege auf. Dass die Antike ihr Nachleben nicht nur in Kunstwerken führte, sondern ebenso andere (visuelle) Zeugnisse erfasste und daher auch mitprägte, war Warburgs wichtige Erkenntnis. Um diese Mobilität von visuellen Zeugnissen, Kunstwerken und ihren Reproduktionen erfassen zu können, entwickelte Warburg die Metapher des „automobilen Bilderfahrzeugs“ (Warburg, 1929/2000, S. 5). Sein Interesse an den Wanderwegen von Motiven, die Bilder verschiedenster Provenienzen und Medien als ihre „Vehikel“ (Warburg, 1929/2000, S. 54) nutzen, ist an der Zusammenstellung auf der Tafel 32 (Abb. 1, S. 349) ablesbar. Hier befinden sich neben reproduzierten Zeichnungen, Druckgrafiken und Skulpturen der Hochkultur ebenfalls Abbildungen des Alltags und der Gebrauchskultur dieser Zeit: Ein verziertes Schachbrett, eine Hausfassade, eine Kalenderillustration und zwei Trinkpokale zeugen von dem „vitalen Vorgang im Kreislaufprozeß der europäischen Stilbildung“ (Warburg, 1929/2000, S. 5). Auch bei den Bildanordnungen anderer Tafeln argumentiert Warburg polymedial über die Grenzen des anerkannten Gegenstandsbereichs des Faches hinaus. Teppiche, Buchillustrationen, Spielkarten und Malereien sind hier gleichberechtigt nebeneinander angebracht und dienen gemeinsam dem einen Ziel: Erkenntnisgewinn über das Nachwirken der Antike.

## 9. Umsortieren – Neu kontextualisieren

Warburgs Arbeit am Atlas beschäftigte ihn mehrere Jahre, in denen er zusammen mit seinen Mitarbeiter\*innen neue Anordnungen ausprobierte, bestehende Strukturen auflöste oder variierte.<sup>6</sup> Doch in der unentwegten Umsortierung des Bildmaterials erkennt der Kunsthistoriker Martin Warnke keine Unsicherheit, sondern bewusstes Abwägen

6 Zu der Zusammensetzung und Abfolge der Tafeln über die Jahre hinweg im Detail vgl. van Huisstede (1995).

und kritische Auseinandersetzung: „[...] der ständige Umbau, durch den die Bilder immer wieder in neue Konstellationen gestellt werden, läßt nicht erkennen, daß sich eine Grundvorstellung erst allmählich herausgebildet hätte; er zeigt eher, daß Warburg das einzelne Bild nicht kontextuell festgebunden sah, sondern ihm in jeder neuen Konstellation auch eine neue Aussage zutraute“ (Warnke, 2000, S. VIII). Auf der Suche nach der bestmöglichen Ordnung und Abfolge der Bilder boten die Tafeln die notwendige Flexibilität im Umgang mit den einzelnen Abbildungen. Dieses dynamische Arbeitsmedium gewährte unbegrenzte Möglichkeiten der Permutation beim Aufbau visueller Argumente, ihrer Übergänge und Zusammenhänge. Gerade das Forschungsprojekt Bildatlas Mnemosyne erlaubte es Warburg, das Potenzial der offenen Form nutzen zu können. Ohne vorgegebene Strukturen werden hier Bilder zueinander in Beziehung gesetzt – Nähe und Distanz zeugen von möglichen Verbindungen. „Wir begegnen thematisch umgrenzten Spielfeldern, auf denen sich verschiedene Deutungsprozesse austragen lassen“ (Hofmann, 1995, S. 175). Durch das Nebeneinander der Bilder wird der Zwischenraum mit Bedeutung aufgeladen. Nicht mehr das Einzelbild befindet sich im Fokus der Betrachtung, sondern die Verknüpfungspunkte, die für dieses Netz aus Bildern sinnstiftend sind. Beim Anblick der Tafeln stellt sich unmittelbar die Frage: Welcher Aspekt eint diese Bilder? Dabei stimmt die Handhabung dieses Mediums mit Warburgs bisheriger Arbeitsweise überein: Bereits zuvor hatte er schematische Darstellungen in seiner Auseinandersetzung mit Kunstwerken angefertigt, um die Beziehungen und Relationen von Kunstwerken untereinander visualisieren zu können und auch das heute erhaltene Geflecht aus Notizen, Tagebucheinträgen und Briefen entspricht dieser offenen Herangehensweise (van Huisstede, 1995, S. 130–131). Sein Vorgehen, einzelne Gedanken auf Zetteln zu notieren und dann in ein Karteikastensystem zu ordnen, entspricht ebenso Warburgs konstruktiv-offenen Denkstrukturen, wie die Tatsache, dass es von ihm nur Ergebnisse zu konkreten Detailuntersuchungen und keine zusammenfassende Theorie gibt. Der überschaubaren Anzahl fassbarer Forschungspublikationen steht im Falle Warburgs eine Flut latenter Ideenskizzen gegenüber (Rösch, 2010, S. 39, S. 99). Dabei nutzte Warburg das Forschungsmedium Bildatlas auch zur Erschließung neuer Themenfelder. Über das Arrangieren der Bilder erweiterte er sein Forschungsfeld und stellte ebenfalls neue Verknüpfungen zwischen den Themen her. So wurde der Atlas zum „Erkenntnisinstrument“ (Welzel, 2004, S. 35; van Huisstede, 1995, S. 150) im Prozess der wissenschaftlichen Auseinandersetzung und bot Warburg Orientierung innerhalb seines eigenen Denkens und Forschens.

Von Beginn an erfüllte das Arbeiten am Bildatlas zwei Funktionen: Der Atlas war gleichzeitig Erkenntnis- und Darstellungsmedium; er war Werkzeug und Resultat seiner Überlegungen. „Dabei wurden diese beiden Zielrichtungen als unmittelbar zusammenhängend verstanden. Forschung korreliert untrennbar mit ihrer Präsentation; Wissenschaft und Didaktik bedingen sich“ (Welzel, 2004, S. 35). Besonders bei Vorträgen nutzte Warburg das Potenzial der offenen Form des Bildatlanten. Bei der Rekapitulation eines Themas agierte er performativ mit den angeordneten Bildern. Gerade in diesen Situationen „erlaubt[e] die Bildtafel à la Warburg rasches, flexibleres Demonstrieren, das Umschalten von Hauptargumenten auf Nebenargumente, den Exkurs, die visuelle



Fußnote“ (Hofmann, 1995, S. 174). Indes gingen aus diesen Vorträgen – ihrer Vor- und Nachbereitung – auch Überlegungen in die Umsortierung der Abbildungen mit ein.

## 10. Das Atlasprojekt *ReAktion: Beuys/Vostell*

Um die bereits erwähnte Komplexität in Hinblick auf soziohistorische Kontexte in den *Œuvres* von Joseph Beuys und Wolf Vostell differenzierter zu erfassen, kann das Warburgsche Verfahren die Grundlage bilden, wie ein Projekt im Museum Ostwall im Dortmund U 2016/17 zeigt. Der Sammlungsschwerpunkt des Museums ist die Fluxuskunst der 1960er Jahre; Ausgangspunkt des Projektes sind Exponate von Beuys und Vostell, die in der Sammlungspräsentation im Original zu sehen sind. Der Recherche zu den Werken in Wort und Bild folgt das Anordnen der vorgefundenen Medien: Reproduktionen, Alltagsbilder, Schriften, Postkarten, Plakate im Multilog – versammelt, angeordnet, verschoben und ergänzt auf einem Tableau. Das Atlasprojekt *ReAktion: Beuys/Vostell* realisiert eine neue wissenschaftliche Denkbewegung mit (kunst-)historisch bereits bearbeitetem Wissen. Es überführte bereits Erkanntes, Gesehenes und Gelesenes in gegenwärtige Themen- und Diskussionsfelder oder formalästhetische Zusammenhänge. Das wissenschaftlich erschlossene „Spielfeld“ (Hofmann, 1995, S. 175) stellte Metaebenen heraus und Bezugslinien zwischen den beiden meist unabhängig voneinander arbeitenden Künstlern her.

In der Konzeption des Projektes zu Joseph Beuys und Wolf Vostell bildet die Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte im Kontext von individueller und kollektiver Biografie den zentralen Ausgangspunkt, es versammelt Reaktionen auf das Nachkriegsdeutschland. Joseph Beuys, der selbst als Soldat im Zweiten Weltkrieg involviert war, formuliert die Schrecken des Krieges als Schock, als Urerlebnis: „[...] mein Grunderlebnis, was dazu geführt hat, daß ich überhaupt begonnen habe, mich mit der Kunst auseinanderzusetzen, also mich im Sinne eines radikalen Neubeginns wieder zu orientieren“ (Beuys, 1980, S. 59). Auch Vostell, der nach einem Aufenthalt im Ausland als Junge zurück ins zerstörte Deutschland kehrte, formulierte deutlich den Einschnitt der Kriegserlebnisse in seiner Biografie und sein daraus resultierendes künstlerisches Handeln: „[...] ‚Der Krieg ist amoralisch.‘ [...] Und die Gewalt ist schlimm. Aber die Reflexion über die Gewalt und über den Krieg muß sein“ (Vostell, 1988, in Seemann, 1993, S. 138). Der Krieg und der Umgang mit der Bewältigung seiner Schrecken wird zum Triebmotor beider Künstler. Die komplexe Bilderwelt des Krieges in ihren Köpfen wird zum Filter einer Sicht auf die Gegenwart und findet auf ganz unterschiedliche Weise als künstlerischer Output neue, differenzierte ästhetische Formen.

Das Atlasprojekt *ReAktion: Beuys/Vostell* nähert sich den *Œuvres* der Künstler auf sehr mittelbare Weise: Durch das Zusammenführen von Kunstwerken, Kontextbildern wie Pressebildern, Vor- und Nachbildern sowie Texten von und über Beuys und Vostell, stellt sich heraus, wie sehr beide Künstler bestehende Bildtraditionen erkennen, verhandeln und diese zugleich aufbrechen. Unter zentralen Begriffen, die mit der deutschen Geschichte verknüpft sind, wie Auschwitz, RAF, BRD etc. werden die einzelnen Me-

dien angeordnet, eine mehrfache Verwendung wäre möglich, die Nonlinearität der Erzählstränge wird bereits bei einer ersten Anordnung deutlich (Abb. 2–5, S. 350 und 351). Hinzu kommen biografische Ereignisse sowie Wortmaterial, was sich als Metaebene über die fluide Struktur legt: Kunstbegriff, Menschenbild, Bildung und Gesellschaft etc. Beuys und Vostell nehmen unabhängig voneinander Geschichte als Anlass Gesellschaft zu hinterfragen, neue Konzepte von Bildung und Erziehung zu formulieren und ästhetische Ausdrücke in Material und Aktion zu generieren. Neben revolutionären Formfindungen unter Rückgriff auf etablierte Strukturen sind die Denkweise und der Anspruch des Verändern-Müssens die Summe. Das Abarbeiten an politischen Themen, an Materialitäten und an gesellschaftlichen Konventionen wird zum Ausdruck sowohl der künstlerischen Positionen selbst als auch einer ganzen Generation Kulturschaffender, die nach 1945 den Umgang mit Geschichte aufarbeitet. Die ständige Anstrengung des Verstehen-Wollens und des Alternative-Findens wird zum Prinzip. Sowohl bei Vostell als auch bei Beuys kann von Lebenswerken des Wirkens und Schaffens, des Denkens und Handelns gesprochen werden. Sie verlieren im Laufe der Jahrzehnte nicht an Kraft, nicht an politischer, gesellschaftlicher oder künstlerischer Relevanz.

Die gewählte Form der Sichtbarmachung wissenschaftlichen Denkens ganz im Sinne Warburgs legt zugleich Unvorhersehbares offen: Vor- und Nachbilder im Miteinander präsentiert, ästhetische Formensprachen im Vergleich angeordnet, Ideenwelten als philosophische Argumente sichtbar gemacht und zur Diskussion gestellt. Das Zugänglichmachen von wissenschaftlichen Überlegungen – im Diskurs sowie für die Museumsöffentlichkeit – gilt als zentrales Anliegen. Die Verhandlung von Wissenschaft an der Wand wird zum Prinzip für eine Praktikabilität eines differenzierten Bildumgangs – als wissenschaftliche Fähigkeit der Gegenwart – in der Vermittlung, in der Forschung, im Diskurs.

Das Abarbeiten ist aber auch Sinnbild der Arbeit am Bildatlas selbst: Die Verhandlung von Bildern ist nicht abzuschließen. Mit dem immer rasanter werdenden globalen Bildoutput entstehen aus unserer Gegenwart heraus auch immer wieder neue Bezugslinien und Spielfelder. Die Multiperspektive auf ein Werk ist das Potenzial des Atlas sowie die Darstellung und Vermittlung von Kontextlinien zwischen den Werken selbst und externen Quellen. Die Leistung des Nonlinearen im Atlas ist der Spiegel von nonlinearen Denkbewegungen sowohl im Entstehungskontext der Werke als auch in ihrer Rezeption. Das offene und flexible System des Atlas lässt Platz für Unvorhersehbares: So finden sich im Atlas zu *ReAktion: Beuys/Vostell* neben Reproduktionen von Werken und Texten auch Alltagsbilder von Besucher\*innen des Museums wieder: Fotografien von Eichen, Beton oder *Décollage*<sup>7</sup> treffen auf Pressebeiträge zur Verwendung des Bildes „Napalm Girl“ von Nick Ut (1972) bei facebook im Kontext der Auseinandersetzung Wolf Vostells mit der Bombardierung im Vietnamkrieg und auf Pressekritiken

7 Bei den eingereichten Bildern von Besucher\*innen handelt es sich um Verweise bzw. aktuelle Re-Aktionen auf die Arbeiten „7000 Eichen“ (Beuys, ab 1982), „Beton als Material“, das Vostell häufig in seinen Arbeiten als ästhetisches Mittel verwendete und dem *Décollage*-Begriff, den Vostell (seit den 1960er Jahren) zum Arbeits- sowie Lebensprinzip erklärte.

zum Theaterstück „Jeder Hase ein Künstler. Eine Beuys Fabel“ des Alf-Erfinders Tom Patchett<sup>8</sup> als Aktualitätsbezug zum Beuysschen Kunstbegriff. Die Frage, ob so ein Atlas jemals fertig sein kann, muss mit Nein beantwortet werden. Das Nein beinhaltet jedoch ein deutliches Ja, was die implizite Frage nach der Aktualität einer solchen Bildersammlung betrifft. Zugleich stellt sich eine Tendenz zur Antwort auf die eingangs gestellte Frage Wolfgang Ulrichs heraus: Warburg ist so in Mode, weil seine Bildhandlung auch postmodern relevant ist und gerade in einer globalisierten und digitalen Welt funktioniert. Es ist mehr als ein Versuch den Überblick zu behalten.

## 11. Pädagogisches Setting

Der Atlas verstanden als pädagogisches Setting<sup>9</sup>, fokussiert die Potenziale des Warburgschen Bildungsgangs für Prozesse der Aushandlung und Vermittlung von Wissensbeständen. Dieses pädagogische Setting ermöglicht eine nonlineare, offene und multiloge Auseinandersetzung des Individuums. Den Atlas-Produzent\*innen gleich bewegen sich die Betrachter\*innen besonders im Zwischenraum der Bilder, im Nachvollzug der visuellen Argumente: Nicht das Einzelbild soll hier zur Erkenntnis führen, sondern erst die Zusammenschau der verschiedenen Bezugsbilder und -texte generiert eine differenzierte Deutung. Schon die Inszenierung in einem musealen Kontext kann, wie alle musealen Präsentationen, als ein Vermittlungsangebot verstanden werden, weil das Museum seit seiner Entstehung als Bildungsraum aufgefasst und verhandelt wird. Das Besondere des Atlas als Erkenntnis-, Darstellungs- und Vermittlungsinstrument ist, dass es Erkenntnisgenerierung offenlegt, eigene Denkbewegungen zulässt und damit (ästhetische) Erziehung bzw. Bildung anbahnt.

Warburg – und dem Projekt *ReAktion: Beuys/Vostell* – gelingt es die Offenheit und Potenzialität des Mediums auszuschöpfen und dadurch Wissen zu generieren. Dieses Angebot der Wissenspräsentation und die damit implizite Schaffung von Erfahrungsräumen ist eben mehr als eine bloße Ansammlung von Bildern. „Beeindruckend ist der dezidiert unautoritative Gestus der Vermittlung, der auf mündige, sich um Aufklärung bemühende Rezipienten zielt. Wenn die Bilderpräsentation ihre Betrachtungsreihenfolge nicht festlegt, sieht sich auch der Betrachter in den assoziativen Prozess und das Wechselspiel zwischen wissenschaftlichem Deutungsangebot im Text und eigenständiger Erfassung der Bilder einbezogen“ (Welzel, 2004, S. 37). Diese Form der wissenschaftlichen Diskussion verhandelt neben den linear formulierten propositionalen Wissensbeständen gleichberechtigt nicht-propositionale Wissensbestände auf Augenhöhe:

8 Aufführungen fanden im Oktober 2016 im Vollgutlager – Alte Kindl Brauerei/Berlin statt (vgl. Lehmann, 20.10.2016).

9 Der Begriff ist in den Promotionskonzeptionen der Autorinnen verortet und dient als Projektionsfläche für die Aushandlung der komplexen Prozesse um die Inszenierung und Pädagogisierung von Wissen im Kontext von Erziehung, Bildung und Sozialisation.



Die visuelle Argumentation wird in ihrer Beweisführung mit allen Zwischentönen und latenten Bedeutungen transparent und zugänglich.

Atlanten können Aufschluss über historische Dimensionen von Bildsprache und Bildinhalten geben und damit Einblicke in gesellschaftliche und kulturelle Entwicklungen gewähren. Ästhetische Erziehung (Dietrich, Krimminger & Schubert, 2013, S. 22–32) findet hier auf der Ebene der Auseinandersetzung mit visuellen Formulierungen, ihrer Bedeutung, Variation und Transformation statt. Auch werden Sozialisationskontexte der Rezipient\*innen – allgemeiner und ästhetischer Art – ebenso thematisch, wie bestehende Selbst- und Weltentwürfe des Individuums angebahnt.

Bei der Diskussion über Bilder bedarf es eines kritischen Umgangs: Unsere Lebenswelt ist und bleibt medial geprägt. „Bilder werden kaum mehr naiv als Mittel zur Illustration verwendet, sondern sind Gegenstand differenzierter, interdisziplinärer Reflexion über Kommunikation, Medienwirkung, Sinnerfahrung und Generierung von Wirklichkeit geworden“ (Bartoniczek, 2010, S. 202). Es ist notwendig, visuelle Medien in ihrer Komplexität zu erfassen und dazu tradierte Inhalte und Formen bei der Interpretation zu berücksichtigen. Bilder müssen immer im Kontext von bereits vorhandenem, ererbtem Bildmaterial gelesen werden.

Eine Variante der Kulturvermittlung ist es partizipatorische Konzepte zu entwickeln, die Museumsbesucher\*innen durch Formen der Teilhabe und Mitgestaltung von Kultur in die Sammlungskonzeption einbinden und zugleich Möglichkeitsräume zur Aushandlung von Selbst- und Weltbezügen schaffen. Das künstlerisch-wissenschaftliche Projekt *ReAktion: Beuys/Vostell* wurde im Rahmen der Veranstaltungsreihe Wort|Bild<sup>10</sup> von Oktober 2016 bis Januar 2017 im Museum Ostwall im Dortmunder U realisiert. Ausgangspunkt bilden die Kunstwerke von Joseph Beuys und Wolf Vostell der Sammlung des Ostwalls. Das Atlasprojekt thematisierte die Schnittmengen und Differenzen im Werk und Wirken beider Künstler in Wort und Bild. Es diskutiert gesellschaftliche und historische Dimensionen in den Œuvres und denkt sie mit Hilfe von medialen Zeugnissen bis in die Gegenwart weiter. Das Projekt ist vor allem Gesprächsanlass und schließt mit Handlungsanweisungen und Sammelaufträgen das Publikum in den Atlas und seine Argumentationen ein (Abb. 6, S. 352). Es schafft so auch Verhandlungsebenen für identitätsrelevante Konfrontation. Dass ein Bildatlas als Medium an einem bildträchtigen Ort wie einem Kunstmuseum als künstlerisch-wissenschaftliches Projekt raumgreifend agiert, verwundert nicht weiter. Das Projekt eröffnete in seiner Form jedoch einen breiten Diskurs über einen allgemeinen Bildumgang sowie eine Reflexion über das Bildgedächtnis von Individuum und Kollektiv. Implizit und in Teilen auch explizit – mit

10 „Wort|Bild fragt: In welcher Gesellschaft leben wir? Was macht die Kunst mit uns und wir mit ihr? Gemeinsam wird im Interaktiven Bildarchiv über einzelne Werke und Themen der Sammlung des MO nachgedacht. Inhalte aus Politik, Gesellschaft, Medien, Freizeit oder Wissenschaft werden beleuchtet, neu besetzt und verbunden mit dem Hier und Jetzt. Frei nach dem Motto des Fluxus-Künstlers Ben Vautier anybody can have an idea, glauben wir auch anybody can talk about art...“ [https://www.dortmund.de/de/freizeit\\_und\\_kultur/u/veranstaltungs-kalender\\_2/event.jsp?eid=438142](https://www.dortmund.de/de/freizeit_und_kultur/u/veranstaltungs-kalender_2/event.jsp?eid=438142) [22. 12. 2016].

intentionalen pädagogischen Absichten – diskutiert es Bedingungen von (ästhetischer) Erziehung, Bildung und Sozialisation auf Makro-, Meso- und Mikroebene.

## 12. Aktueller Umgang

Ein wissenschaftlicher Atlas, der heute in Anlehnung an Warburgs Vorgehen erstellt wird, sollte im Zuge einer ausführlichen Recherche angelegt werden: Geleitet von einer Fragestellung gilt es die entsprechende Fachliteratur, Archiv- und Museumsbestände zu durchsuchen und auch die Bilderwelt des Alltags mit einzubeziehen. So entsteht über die Zeit hinweg eine Materialsammlung mit der entsprechenden Sachforschung. Das Arrangieren des Materials auf einer Fläche dient dann der Ordnung und Vertiefung eigener und diskursiver Gedankengänge: Es gilt Entscheidungen zu treffen, Zusammenhänge auszuloten und aus den Anordnungen Rückschlüsse zu ziehen. Das Experimentieren mit möglichen Zusammenstellungen ist dabei nicht nur erlaubt, sondern erwünscht. Dieses Vorgehen ist als ein dynamischer Prozess zu verstehen, der erkenntnisreich ist und auch überraschende Wendungen zur Folge haben kann. Das Resultat einer solchen Untersuchung besteht dann im besten Fall aus zwei sich ergänzenden Teilen: einem wissenschaftlichen Text und den Atlasseiten – also der Darstellung von Informationen und Thesen in linearer Abfolge und die von visueller Latenz geprägte Argumentation mit Bildern. „Mit anderen Worten gelingt in dem Atlasprojekt das Nebeneinander geschlossenen argumentierender und offen assoziierender Wissensräume“ (Welzel, 2004, S. 37).

Eine synchrone oder diachrone Betrachtung visueller Phänomene führt unweigerlich zu einer Auseinandersetzung mit dem kollektiven oder individuellen Bildgedächtnis. Über die Verortung von einzelnen Bildern in größere Kontexte wird erfahrbar, dass in unserer Kultur bestimmte Wahrnehmungs- und Erlebensformen sich als fest eingeschriebene Kodierungen etabliert haben. Fortwährend bestimmen wiederkehrende Strukturen die Bilderwelt unseres Alltags, der Medien und der Kunst. Diese Bilder zu untersuchen und mit dem Atlas-Ansatz verhandelbar zu machen, heißt dann, Kultur als historisch gewachsen zu verstehen.

## 13. Relevanz

Der Mnemosyne-Atlas zeigt, dass das Nebeneinander und das kaleidoskopische Sehen keine Erfindung der Gegenwart sind. Gesellschaft, Geschichte, Medien, Visuelles, Materielles und Immaterielles sind von Gleichzeitigkeit geprägt und erzeugen sie zugleich. Im Bild scheint sich eine Bündelung der diachronen Welt zu manifestieren. Das Bild ist zu verstehen als visuelle Gestaltung von Selbst, Welt und Gesellschaft.

In den Kulturwissenschaften, der Kunstgeschichte und in Teilen der Sozialwissenschaften findet diese Gleichzeitigkeit des Bildmediums – das Nebeneinander – genauso Beachtung wie die Potenziale von eindeutigen und mehrdeutigen Wissensbeständen in

ihrem Dialog. Besonders identitätsrelevante Bildhandlungen Einzelner oder Gruppen lassen sich mit einem Vorgehen im Sinne Warburgs interpretieren: Im Nebeneinander lassen sich beispielsweise ästhetische Argumentationslinien von Jugendkulturen erfassen, komplexe Deutungsebenen symbolischer Aushandlung von Gender aufzeigen oder Diskurse um Rolle und Habitus für die Vergangenheit oder Gegenwart führen.

Die Frage nach dem sozialwissenschaftlichen Bildumgang ist aktueller denn je; zunehmend wird das Bild als Forschungsgegenstand verwendet. Interessanterweise ist zu beobachten, dass die Schnittmenge von Formen künstlerischen Bildumgangs – Fotografieren, Sammeln, Archivieren, Typologisieren – und wissenschaftlichen Bildumgangs groß ist. Im Sinne Goffmans würde der Bildatlas als Bildvergleich funktionieren, um in „methodischer Hinsicht, Unterschiedliches zusammenzustellen, nicht wahllos oder willkürlich, sondern beobachtend, wiedererkennend, differenzierend und insofern im Zusammenstellen interpretierend“ (Goffman zitiert nach Müller, 2012, S. 133) Aussagen tätigen. In Anlehnung an das Vorgehen Goffmans schlussfolgert Müller „das grundlegende methodische Prinzip einer Bildersammlung, die das reflexive Potenzial des vergleichenden Sehens systematisch nutzt und dementsprechend in der gezielten Operation mit wechselnden Vergleichshorizonten an Trennschärfe gewinnt“ (Müller, 2012, S. 134). Auch wenn Warburg seinen Atlas nicht explizit als Methode beschrieb, so sollten für ein Weiterdenken diese Ansatzes Aspekte eines vergleichenden Vorgehens methodologisch Anerkennung finden.

## Literatur

- Assmann, A. (2009). *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (4., durchgesehene Aufl.). München: Beck.
- Bartoniczek, A. (2010). Bilder. In C. Gudehus, A. Eichenberg & H. Welzer (Hrsg.), *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch* (S. 202–2016). Stuttgart: J.B. Metzler.
- Benjamin, W. (1974). Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Zweite Fassung. In R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser (Hrsg.), *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften Band I – 2* (S. 471–508). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bering, K. (2003). Perzeptbildung. Ein Basisbegriff kunstdidaktischen Handelns. In K.-P. Busse (Hrsg.), *Kunstdidaktisches Handeln* (S. 206–213). Norderstedt: Books on Demand.
- Beuys, J. (1980). Joseph Beuys im Interview mit André Müller. *Penthouse*, Nr. 5, 59–62, 98–101.
- Dietrich, C., Krinninger, D., & Schubert, V. (2012). *Einführung in die Ästhetische Bildung*. Weinheim/Basel: Beltz.
- Erlil, A. (2005). *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Stuttgart: Metzler.
- Fleckner, U., Galitz, R., Naber, C., & Nöldeke, H. (Hrsg.) (1993). *Aby M. Warburg. Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde im Hamburger Planetarium. Ausstellungskatalog Akademie der bildenden Künste*. Hamburg: Dölling und Galitz.
- Forschungsgruppe Mnemosyne und 8. Salon (Hrsg.) (2016). *Tafel 77, 78, 79. „Bewegung und Bewegbarkeit“. Ausstellungsansichten Villa Romana Florenz (Heftreihe zur Ausstellung „Aby Warburg. Mnemosyne Bilderatlas“; Heft Baustelle 13.3.)*. Kartoffelverlag; Universal-futur-Bitch-press; ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe.



- Gombrich, E. H. (1995). Aby Warburg und der Evolutionismus des 19. Jahrhunderts. In R. Galitz & B. Reimers (Hrsg.), *Aby M. Warburg. „Ekstatische Nymphe ... trauernder Flußgott“. Portrait eines Gelehrten* (S. 52–73). Hamburg: Dölling und Galitz.
- Hofmann, W. (1995). Der Mnemosyne-Atlas. Zu Warburgs Konstellationen. In R. Galitz & B. Reimers (Hrsg.), *Aby M. Warburg. „Ekstatische Nymphe ... trauernder Flußgott“. Portrait eines Gelehrten* (S. 172–183). Hamburg: Dölling und Galitz.
- Kany, R. (1987). *Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*. Tübingen: Niemeyer.
- Knieper, T. (2003). Die ikonologische Analyse von Medienbildern und deren Beitrag zur Bildkompetenz. In T. Knieper & M. Müller (Hrsg.), *Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten* (S. 193–212). Köln: Halem.
- Lehmann, A. (20.10.2016). „Übrigens sind alle Hasen“. Tom Patchett, Erfinder von „Alf“, hat ein Stück über Beuys geschrieben, Georg Nussbaumer bringt es auf die Bühne. Ein Gespräch über Kunst und Fernsehen, Wien und Los Angeles, Kunst in Pink und Rebellentum. *taz – die tageszeitung*. <http://www.taz.de/!5341140/> [31.01.2018].
- Mitchell, W.J.T. (2008). *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der Visuellen Kultur*. München: Beck.
- Müller, M.R. (2012). Figurative Hermeneutik. Zur methodischen Konzeption einer Wissenssoziologie des Bildes. *Sozialer Sinn: Zeitschrift für hermeneutische Sozialforschung*, 13(1), 129–161.
- Naber, C. (1995). „Heuernte bei Gewitter“. Aby Warburg 1924–1929. In R. Galitz & B. Reimers (Hrsg.), *Aby M. Warburg. „Ekstatische Nymphe ... trauernder Flußgott“. Portrait eines Gelehrten* (S. 104–129). Hamburg: Dölling und Galitz.
- Rösch, P. (2010). *Aby Warburg*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Sachs-Hombach, K., & Schirra, J.R. (1999). Zur politischen Instrumentalisierbarkeit bildhafter Repräsentation: Philosophische und psychologische Aspekte der Bildkommunikation. In W. Hofmann (Hrsg.), *Die Sichtbarkeit der Macht: Theoretische und empirische Untersuchungen zur visuellen Politik* (S. 28–39). Baden-Baden: Nomos.
- Schulz, M. (2009). *Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft*. München: Wilhelm Fink.
- Seemann, E.A. (Hrsg.) (1993). *Wolf Vostell. Leben = Kunst = Leben*. Gera: Kunstgalerie Gera.
- Tremli, M., Weigel, S. & Ladwig, P. (Hrsg.) (2010). *Aby Warburg. Werk*. Berlin: Suhrkamp.
- Ulrich, W. (10.01.2013). Aby Warburg. Denn Bedeutung schlummert überall. *DIE ZEIT* Nr. 3/2013.
- van Huisstede, P. (1995). Der Mnemosyne-Atlas. Ein Laboratorium der Bildgeschichte. In R. Galitz & B. Reimers (Hrsg.), *Aby M. Warburg. „Ekstatische Nymphe ... trauernder Flußgott“. Portrait eines Gelehrten* (S. 104–129). Hamburg: Dölling und Galitz.
- Warburg, A. (1929/2000). Der Bildatlas „Mnemosyne“. In M. Warnke (Hrsg.), *Aby Warburg. Der Bildatlas „Mnemosyne“. Gesammelte Schriften, Band II, 1* (unter Mitarbeit von C. Brink). Berlin: de Gruyter.
- Warburg, A. (1926–1929/2001). Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg. In K. Michels & C. Schoell-Glass (Hrsg.), *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg. Gesammelte Schriften, Studienausgabe, Band VII*. Berlin: de Gruyter.
- Warnke, M. (1980). „Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz“. In W. Hofmann, G. Syamken & M. Warnke (Hrsg.), *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg* (S. 113–186). Frankfurt a.M.: Europäische Verlagsanstalt.
- Warnke, M. (2000). Editorische Vorbemerkungen. In M. Warnke (Hrsg.), *Aby Warburg. Der Bildatlas „Mnemosyne“. Gesammelte Schriften Bd. II, 1* (S. VII–X). Berlin: Akademie.
- Welzel, B. (2004). Aby Warburg: Mnemosyne-Atlas. *Kunst und Unterricht*, 285/286, 35–37.

**Abstract:** In this article we follow Aby Warburg's project 'Atlas-Mnemosyne' in treating pictures or paintings as a source and placing it in the context of cultural products that already exist. Warburg's reflexive way of dealing with pictures, by which he makes new contextualisation and associative action visible, also creates possible contexts of visual forms, coded visual language and traditional ways of dealing with a picture. Thus he founded parts of the European visual memory. Hence, movements of thought become visually comprehensible, and the Atlas, which is to be read in a non-linear way, offers traces of cultural memory as well. Furthermore, it helps to understand that cultures are constantly dealing with the symbols of their past and present. The article discusses the chances and potentials that can be found in Warburg's way of dealing with pictures for educational sciences/education studies, for research in arts and humanities and the practical work of museums.

**Keywords:** Atlas-Mnemosyne, Warburg, Education, Museum, Art

#### **Anschrift der Autor\_innen**

Sarah Hübscher, M.A., Technische Universität Dortmund,  
Fakultät 12 – Erziehungswissenschaft, Psychologie und Soziologie,  
Allgemeine Erziehungswissenschaft + Historische Bildungsforschung,  
Emil-Figge-Str. 50, 44227 Dortmund, Deutschland  
E-Mail: [sarah.huebscher@tu-dortmund.de](mailto:sarah.huebscher@tu-dortmund.de)

Elvira Neuendank, M.A., Technische Universität Dortmund,  
Fakultät 12 – Erziehungswissenschaft, Psychologie und Soziologie,  
Allgemeine Erziehungswissenschaft + Historische Bildungsforschung,  
Emil-Figge-Str. 50, 44227 Dortmund, Deutschland  
E-Mail: [elvira.neuendank@tu-dortmund.de](mailto:elvira.neuendank@tu-dortmund.de)



Sarah Hübscher/Elvira Neuendank: Learning from Warburg



Abb. 1: Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne* (1929), Tafel 32. Copyright: The Warburg Institute, London.



Abb. 2: Forschen mit und am Bilderatlas zum Projekt ReAktion: Beuys/Vostell. Foto: Hübscher/ Neuendank



Abb. 3: Ausschnitt des Bilderatlas ReAktion: Beuys/Vostell zum Thema Bildung. Foto: Hübscher/ Neuendank



Abb. 4: Ausschnitt des Bilderatlas *ReAktion: Beuys/Vostell* zu „7000 Eichen“. Foto: Hübscher/ Neuendank



Abb. 5: Ausschnitt Raumansicht des Bilderatlas *ReAktion: Beuys/Vostell*. Foto: Hübscher/ Neuendank



Abb. 6: Handlungsanweisungen, didaktisches Material zum Bilderatlas ReAktion: Beuys/Vostell.  
Foto: Hübscher/Neuendank